

**Свердловский литературно-художественный  
андеграунд 1960–70-х гг.  
(линии развития и особенности неподцензурного  
поэтического творчества)**

Бурному расцвету поэзии конца XX — начала XXI в. на Урале предшествовала деятельность поэтов 1960–70-х гг. Они жили в сложное время конца хрущевской оттепели и начала поры застоя, когда разбуженные духовные устремления людей натывались на непонимание и направлялись в иные, отличные от проложенных официальной культурой русла. Возникало другое, параллельное искусство, призванное восполнить культурный дефицит.

Одним из неформальных объединений на Урале была «Уктусская школа», куда входили Анна Таршис, впоследствии взявшая псевдоним Ры Никонова, ее супруг Сергей Сигов (псевдоним Сергей Сигей), Евгений Арбенёв (псевдоним ЕВА), Александр Галамага, Валерий Дьяченко. Художники и поэты, «уктусцы» были радикальными реформаторами искусства в духе абстрактного экспрессионизма, минимализма и западного конкретизма. Формальные поиски осуществлялись на границах разных искусств и вели к жанрово-видовому синкретизму, объединяющему слово, живопись, действие (голос, движение и жестикацию). Лидер «Уктусской школы» Ры Никонова позже так формулировала актуальное для нее понимание поэтического искусства:

Поэзия — это граница между словом и не-словом... Поэт — это тот, кто создает новые духовные границы, расширяя сферу применения нашей личности. Тот, кто при написании выходит за пределы листа бумаги, кто видит затылком и чувствует за бактерию. Поэт — это тот, кто играет на границах, как на музыкальном инструменте, перебирая их пальцами ног. Тот, для кого музыка ограничений превращается в гармонию их преодоления [4, с. 62].

Никоновой и ее соратниками использовалось комбинированное письмо, порождающее пиктографические и идеографические образные построения, опосредующие слово предметной субстанцией, визуальной или акционно-акустической виртуалистикой. Эксперименты эти восходили к лингвистическим опытам Велимира Хлебникова, зауми Алексея Крученых, стихокартинам Василия Каменского, конструктивистским проектам Алексея Чичерина, опирались на принципы игровой эстетики, семантизирующей технические стороны поэтического сообщения: звук, букву, сегменты слов, паузы и умолчания, интонацию и тембр, пробелы и графику текста. Неоавангардистская эстетика признавала значимым и актуальным только уникальное, хотя бы оно и было абсурдным или нелепым.

Результаты творческой работы оседали в собственном журнале, выходящем в единственном экземпляре сначала под руководством Анны Таршис и Валерия Дьяченко (в 1965–1971 гг.), затем (с 1971 по 1974 г.) под патронажем четы Сигей-Таршис. Развивая традиции футуристической самодельной книги, «уктусцы» создали новую самиздатовскую форму литературно-художественного издания. Сначала оно не имело даже названия, а затем получило наименование «Номер». Журнал являл собой своеобразный арт-объект, конструктивные элементы которого — рисунки, стихи, теоретические тексты — несли концептуальную нагрузку, связанную с рукодельностью, рукописностью и аутентичностью уникального творческого продукта. Журнал был открыт для посвященных, входящих в ближайший круг. Валерий Павлов, представляющий вместе с Валерием Гавриловым сюрреалистическую линию свердловского андеграунда 60–70-х гг., вспоминает:

Передаваясь из рук в руки, гроссбух постепенно заполнялся картинками, фотографиями, теоретическими статьями, стихами и прочими творческими эскерсисами, не признаваемыми официозом. Заполнившись, он возвращался к издателям. Для знакомства с его содержанием допускались только люди, вызывающие доверие [6].

Ставка делалась на безудержное изобретение новых приемов творчества. Широкий круг создаваемых и используемых способов творчества основывался на акционности, зауми и абсурде синкретического в своей основе искусства. Занимаясь художественным освоением материала действительности и готовых форм искусства, «уктусцы» постепенно пришли к идее транспонирования — переделке чужого материала, его апроприации. Целью такой апроприации было создать новую ситуацию, новую семантику для уже известного предмета, текста или произведения искусства. Транспонирование в музыке — это перемещение (*transpositio* — «перестановка») звуков музыкального произведения на один и тот же интервал вверх или вниз с сохранением лада произведения, но с изменением тональности. Закончившая в 1961 г. Свердловское музыкальное училище Анна Таршис распространила принцип транспонирования на широкий круг явлений. В статье, посвященной истории «Уктусской школы», она пишет об идее транспонирования следующее:

Возникла она у меня как метод переделки, освоения существующей ситуации, своего рода приспособления к себе готовой полиграфической (или любой другой) продукции, перевода ее в другую авторскую тональность. Я часто рисовала на чертежах (мой отец был инженером-конструктором) и наконец полностью превратила в книгу рисунков комплект чертежей американского экскаватора «Lima». Идея оказалась плодотворной. Ее затем приспособили к своим нуждам В. Д. и Сигей, применивший методы транспонирования к литературе. (В 1971 г. Сигей транспонировал готовую полиграфическую книгу (закрашивал черной тушью буквы, слова, создавая свой текст, обрабатывал иллюстрации, получилась новая книга: «Вор оков»). Эта идея

стала одной из основных в последних НОМЕРАХ и базовой идеей нашего следующего журнала «ТРАНСПОНАНС»<sup>1</sup>) [5, с. 226].

По-другому подходил к транспонированию Валерий Дьяченко, который настаивал на принципе палимпсеста «Добавлять, а не уничтожать» [5, с. 226]. В 1971 г. он переформатировал стихотворение «Бесы» Пушкина: не меняя слов, перемешал строки и изменил строфическую организацию стихотворения, создав тем самым почву для новых читательских интерпретаций [5, с. 229–230]. В подходах Дьяченко верх брала интенция сохранения и сбережения, а не растраты и деконструкции. В одном из многочисленных своих манифестов (1970) он призывал: «Сохраняйте все. Письма и газеты, дома и семьи, картины соцреализма, консервные банки, одежду, портреты вождей, народные обычаи и моральные правила, старые ботинки, пакеты, брикеты, калитки и напитки, международные отношения и социальные устройства...» [5, с. 226]. В его поэзии эти установки получали творческое обоснование:

Продолжай всегда не смотря ни на что  
Продолжай не оглядываясь и не сомневаясь  
Неси в себе полно или полно отдай  
Не оглядываясь на пролитое носи дальше  
И наполнится снова любовь [2].

У Евгения Арбенёва сберегающие технологии проявлялись во внимании к предмету как документу, интересному в силу своей аутентичности. В выпускаемый совместно с А. Галамагой самиздатский журнал «Документ» (1969) он клеивал образчики так называемого «найденного искусства», связанного со способностью выявлять готовые эстетические объекты, творения природы или человека. Это были анонимные графические артефакты: уличные надписи, детские рисунки, различные почеркушки, которые он апроприировал и считал своими работами — только с «50 % авторством». Отстаивая принцип искусства «чем ближе к натуре, тем лучше», в заметках «Пятидесятипроцентное авторство» он обосновывал собственное творческое присутствие в собранном материале тем, что именно художник увидел, донес до других и сохранил стихийные анонимные артефакты [1].

Интересным опытом транспонирования у Арбенёва было создание в 1967 г. иллюстрации к стихотворению Кандинского «Белый скачок за белым скачком». Это попытка найти графический эквивалент вербальному сообщению. Искусствовед Т. П. Жумати, анализируя данный художественный экзерсис, пишет в статье «“Укусская школа” (1965–1974). К истории уральского андерграунда»:

Художник вводит в изображение элементы, заимствованные из «чужой» знаковой системы, — цифры. Критерием оценки произведения становится точность перевода «нематериального» в визуальный знак, достижение «чистоты» этого знака. Разработка

---

<sup>1</sup> Журнал «Транспонанс» издавался в Ейске с 1979 по 1986 г.

проблемы обратимости знаков различных систем представлена и в последующем творчестве Арбенева многочисленными опытами по «кодированию» литературы — переводами поэтического текста в невербальную форму при помощи обозначения букв, слов и фраз геометрическими изображениями [3, с. 127].

Наряду с «Уктусской школой» существовали и другие центры, продуцирующие новаторское творчество и неофициальное искусство. Это прежде всего круг Валерия Гаврилова, в 1960–70-е гг. представленный Валерием Павловым, Геннадием Краснощековым, женой Гаврилова Зинаидой, Виталием Тхоржевским. Рядом был Евгений Малахин — друг семьи Валерия Павлова, будущий «панк-скоморох» и художник-примитивист, взявший себе псевдоним Б. У. Кашкин. Гаврилов был несомненным лидером, которого отличали страстное отстаивание собственных представлений об искусстве, амбициозность и максимализм. Его безоглядная, почти маниакальная одержимость творчеством, поражающим воображение, способность парализовать чужую волю и увлекать за собою других на путь испытаний и духовных поисков делали его фигуру яркой, самобытной, притягательной. Он ощущал себя законоучителем, открывателем тайн и одновременно страстотерпцем, вождем и пророком: «Магнетической / Улыбкой / Обуреваемый / Пробуриваю / В мозгах / Дырочки. / Не морочьте / Голову / Над / Мирозданием, / Не врете / Разворачивая / Теории, / Умрете, / Проворчав / Медленно / Проглотив / Книг / Тысячи / Сморчки / Измученные. / Устройте / Погром / Лучше» [7] (1967). Противоречивость позиции Гаврилова в том, что его лирика вместо ожидаемой проповеди добра и согласия становилась провокацией бунта, иступленной пропагандой разрушения. В стихотворении «Апофеоз катали-сиса» читаем: «Рвите! / Нервы... порваны / Ревет ярость... / Кровью обгадите / Землю... / Жалость в сторону! / Взметайте! / Приливы морей и страсти / Взывайте! / В безумстве своем...» [7].

Гаврилов развивал традиции модернизма, прежде всего экспрессионистские и сюрреалистические. В этом его отличие от эмоционально инертных представителей «Уктусской школы», наследовавших футуризму. Для поэтов и художников гавриловского круга характерно стремление к лирическому самовыражению, экзальтации, накалу страстей. Лирическое «я» доминирует и отодвигает других в сторону.

В творчестве Гаврилова окружающие люди безобразно карикатурны, они часть обывательского болота пошлости. Лирический герой в отчаянии, потому что демонические начала жизни явно сильнее его проповедей и укоров. В произведениях Гаврилова мир распадается и торжествует Зло, поэтому, видимо, Зинаида Гаврилова свою поэму, посвященную памяти мужа, назвала «Рапсодией великого распада». Аркадий Бурштейн в воспоминаниях о Гаврилове пишет: «С Валерой я всегда чувствовал себя как на минном поле. Я не помню, чтоб он улыбался, и я никогда не умел понять, что он сделает в следующий миг. Он обдавал сильнейшей энергией, но энергией разрушительной, темной» [9, с. 479].

Зло притягивает и завораживает, особенно то, которое выявлял Гаврилов: не социально-историческое, а вечное, метафизическое зло. Роковое знание

лирического героя, что «распят Христос, правду предать не желавший», порождает истерическую реакцию, ожесточение против мира, погрязшего в грехе. Этот мир активен и враждебен живому человеку: «все вокруг — угроза». Он пронизан страхом смерти, миазмами разложения. Спасение только в любви. Но любовь в мире лжи и обмана становится греховной страстью и не дает чаемого избавления. Визионерское творчество Гаврилова проникнуто духом мрачных пророчеств. Его обобщенные, очищенные от земных примет мистические видения насквозь символичны. Это тени страданий, отголоски мистифицированной потусторонней жизни. Среди астрального холода и inferнальных пространств окруженному хоромом демонических существ лирическому герою весьма нелегко удастся сохранить надежду:

Из ночи свет скользит от звезд...  
Близки мгновенья,  
Когда построит жизнь нам мост  
Среди затмения.

[8, с. 94]

\* \* \*

Каков же вклад неофициальной поэзии в культуру Урала?

Неофициальные поэты восстановили связь культурных времен, активизировав интерес к Серебряному веку, эпохе модернизма и авангарда, искусству Запада. Они были промежуточным звеном между различными поколениями и культурными зонами прошлого и современности, мостиком к новым культурным горизонтам.

Расширили представление об искусстве. Включили в его объем новые синкретические формы взаимодействия разных искусств. Не только вырабатывали понятие свободы искусства (в критических рефлексиях о возможностях художественной формы), но и дали образцы свободного, чаще всего экспериментального стиха.

Раздвинули границы представлений о собственной экзистенциальной идентичности и роли поэта в современных им условиях.

Подхватили и развили традицию самиздатских журналов, как информационного средства и средства группового объединения.

Неофициальная поэзия в 60–70-х гг. на Урале во многом способствовала укреплению межрегионального единства среды, доказав, что художественными новациями были озабочены поэты не только центра, но и периферии.

### Литература

1. Арбеньев Е. Пятидесятипроцентное авторство [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gif.ru/texts/txt-arbenev-50prots/>.
2. Дьяченко В. [Стихи] [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/27/03dyachenko.htm>.

3. Жумати Т. П. «Уктусская школа» (1965–1974) : К истории уральского андеграунда // Известия Урал. гос. ун-та. 1999. № 13. С. 125–127.
4. Никонова Ры. О границах // Черновик (Нью-Йорк). 1990. № 4.
5. Никонова-Таришис Анна Ры. «Уктусская школа» // Новое литературное обозрение. 1995. № 16.
6. Павлов В. Политический дурдом [Электронный ресурс]. URL: <http://my.mail.ru/community/uupri/6A844C16C286246D.html>.
7. Павлов В. Гаврилов. С высоты дней [Электронный ресурс]. URL: [http://my.mail.ru/community/blog\\_izo\\_graf/6E22B1CEA02C4768.html](http://my.mail.ru/community/blog_izo_graf/6E22B1CEA02C4768.html).
8. Тхоржевский В. Гавриловы. Метафизические мемуары // Урал. 2007. № 4.
9. Уральская поэтическая школа : энцикл. Челябинск, 2013.

**Т. А. Арсенова**

*Екатеринбург*

### **О стихотворении Бориса Рыжего «Не вставай, я сам его укрою...» в контексте творческой эволюции поэта**

Представленный опыт пристального прочтения одного из самых пронзительных лирических стихотворений Бориса Рыжего может показаться попыткой увидеть в капле воды океан, однако именно этот текст в свое время стал для нас отправной точкой в формулировании неких предварительных соображений, касающихся творческой эволюции поэта, которая на разных этапах сопровождается активным использованием одних пространственных образов и угасанием предыдущих (таковы образы, с одной стороны, обособленного пространства дома, с другой — безграничного «мира других»; образы-символы *звезды* и *музыки* — обо всех них речь пойдет далее).

Предварительная гипотеза такова: тот или иной тип пространственных отношений лирического героя и окружающего его мира манифестирует определенный этап в реализации творческого кредо Рыжего-поэта и его авторской системы ценностей.

Ключевую роль в этих отношениях играет образ *дома* — обособленного личного пространства героя — именно из него ведется лирический монолог Рыжего в самые ранние периоды его творчества и именно в нем укореняется точка зрения юного поэта на окружающий мир, подвергаемый поэтическому освоению [см. об этом подробнее: 2]. Основным маркером домашнего пространства здесь выступает образ *окна*, которое стабильно, подчас из текста в текст (особенно в 1992–1993 гг.), опосредует взгляд и кругозор лирического героя<sup>1</sup>. По всей види-

---

<sup>1</sup> Подробнее наш первый подступ к данной теме см. в работе: [1].